

**VOLUME !**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**7 : 2 | 2010**

**La Reprise BIS**

---

# Deux ouvrages de George Plasketes (ed.) : « Like a Version – Cover Songs in Popular Music » & *Play It Again: Cover Songs in Popular Music*

**Matthieu Saladin**

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/volume/775>

ISSN : 1950-568X

### **Éditeur**

Association Mélanie Seteun

### **Édition imprimée**

Date de publication : 15 octobre 2010

Pagination : 217-225

ISBN : 978-2-913169-27-2

ISSN : 1634-5495

### **Référence électronique**

Matthieu Saladin, « Deux ouvrages de George Plasketes (ed.) : « Like a Version – Cover Songs in Popular Music » & *Play It Again: Cover Songs in Popular Music* », *Volume !* [En ligne], 7 : 2 | 2010, mis en ligne le 15 octobre 2010, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/775>

---

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

---

# Deux ouvrages de George Plasketes (ed.) : « Like a Version – Cover Songs in Popular Music » & *Play It Again: Cover Songs in Popular Music*

Matthieu Saladin

---

## RÉFÉRENCE

Surrey, Ashgate, 2010, 280 p.

- 1 LE RÉCENT LIVRE *PLAY IT AGAIN* dirigé par George Plasketes peut être lu à bien des égards comme une reprise du numéro également dédié aux *cover songs* que ce dernier coordonna en 2005 au sein de la revue scientifique *Popular Music and Society*<sup>1</sup>. Cette relation s'entend au moins à deux niveaux. Tout d'abord, au sens où l'on retrouve, tels quels ou légèrement remaniés, certains textes de l'un à l'autre. L'introduction de Plasketes pour le numéro de *Popular Music and Society* devient ainsi, dans une version étendue et présentée sous la forme d'un traité sur la reprise, le premier chapitre du livre. L'article de Don Cusic « In Defense of Cover Songs » se trouve quant à lui simplement reproduit, tandis que celui de Christine R. Yano sur les enjeux de la reprise dans la musique populaire japonaise *enka* est revisité pour en approfondir la thèse principale. Ensuite,



de manière sans doute plus intéressante, il convient de lire ces deux ouvrages selon une lecture « stéréophonique », comme y invite, transposé à la lecture universitaire, le concept aux accents intertextuels développé par Deena Weinstein dans son texte conclusif de la version livre, « Appreciating Cover Songs : Stereophony ». Pour la sociologue, à qui l'on doit par ailleurs l'une des premières études révélant l'intérêt du phénomène *cover* dans les *popular music studies* (Weinstein, 1998), l'écoute d'une reprise reconnue en tant que telle par l'auditeur induit nécessairement une expérience duelle où, dans leur coprésence active, le morceau source et sa reprise rendent compte d'une constitution du sens (*meaning*) comprise comme relation différentielle <sup>2</sup> (PIA, p. 244-246). De la revue au livre, et vice-versa, des thématiques récurrentes apparaissent, dont les différences de traitement représentent autant de variations propres à densifier l'épaisseur d'un champ de recherche émergent.

- 2 Avant de décrire plus longuement le contenu de ces deux ouvrages, il importe de souligner la démarche singulière que développe, depuis de nombreuses années déjà, Plasketes dans ses travaux de recherche. D'une manière qui ne serait pas sans déplaire à Walter Benjamin et sa métaphore du chiffonnier, l'universitaire américain semble s'entêter à interroger des objets qui bien souvent se trouvent délaissés au sein des études sur les musiques populaires. Si la reprise compte parmi ceux-là et se révèle être un sujet que l'auteur explore depuis le début des années 1990 (Plasketes, 1992 ; 1995), cette approche pourrait trouver sa synthèse dans le premier livre qu'il publia en 2009 au sein de la collection *Ashgate Popular and Folk Music Series*, et qui derrière l'expression « B-Side » tâche de cartographier une pluralité de sous-courants et d'objets périphériques, mais néanmoins riches de sens, qui parcourent souterrainement l'histoire de la culture populaire anglo-saxonne des années 1960 à aujourd'hui (Plasketes, 2009) – à noter que l'on y trouve également un chapitre dédié à la reprise.

- 3 En dépit de son aspect à première vue anecdotique, la reprise se révèle en effet, comme le repère l'auteur, être un angle d'approche particulièrement prometteur pour aborder nombre de problématiques qui occupent les études sur les musiques populaires, des rapports de genre à la question de l'identité et de l'idéologie, en passant par l'impact sur elles du marché et des développements technologiques. La dimension marginale de la reprise ne le serait en outre qu'à un niveau superficiel d'analyse tant ses occurrences et ses modes de manifestation (album hommage, *tribute bands*, apprentissage, *mashup*, etc.) semblent se multiplier depuis les années 1980 et l'ère postmoderne que l'auteur résume sous l'appellation d'emprunt « *The Re Decade* » (PMS, p. 37). Si la reprise a dû attendre les années 1990 pour retenir l'attention de recherches universitaires et les années 2000 pour devenir l'objet des deux *surveys* dirigés par Plasketes, c'est aussi que celle-ci a longtemps souffert d'une suspicion latente à son encontre.
  
- 4 Comme le note avec justesse Don Cusic dans son manifeste pour la défense des reprises (PMS & PIA), ces dernières ont été aussi bien décriées pour leur attachement aux problèmes raciaux qui structurent l'émergence des musiques populaires aux États-Unis, que du point de vue des fans et des critiques pour leur supposé manque d'authenticité et de valeur créative. Au premier dédain anti-reprise, Cusic rappelle que si un musicien comme Pat Boone a certes pu éclipser les débuts de carrière de Little Richard, dans un contexte sociohistorique marqué par la ségrégation, le succès de l'un au détriment de l'autre répondait également aux forces du marché en présence (et les souligne d'autant plus rétrospectivement). B. Lee Cooper, dans son texte « Charting Cultural Change, 1953-57: Song Assimilation Through Cover Recording », va encore plus loin lorsqu'il remarque, à travers l'étude approfondie des *charts* hebdomadaires *Billboard* et *Cash Box*, combien la multitude de succès populaires sous forme de reprises par des musiciens blancs d'originaux écrits par des musiciens noirs – mais aussi de musique country – ont contribué incidemment, des années 1930 aux années 1950, à patiemment sédimenter parmi un large public un changement culturel d'envergure, dans la diversité des sonorités ethniques dont ils étaient porteurs <sup>3</sup> (PIA, p. 45). Notons qu'un phénomène similaire se retrouve aujourd'hui selon Mickey Hess à travers les reprises de morceaux rap par des groupes de rock (PMS). L'auteur observe ainsi, par l'entremise du morceau *Boyz-N-The-Hood* de NWA repris par Dynamite Hack, qu'en dépit des polémiques concernant la légitimité qui peuvent accompagner l'appropriation d'un vocabulaire vernaculaire (*niggaz*), de telles reprises rendent compte de l'influence de la culture hip-hop sur d'autres formes musicales, mais aussi de sa propagation au sein d'une audience élargie.
  
- 5 À la seconde critique adressée aux reprises, celle d'un manque d'authenticité et d'une créativité douteuse, Cusic répond notamment en rappelant que nombre d'artistes majeurs n'ont cessé d'avoir recours à des reprises, d'Elvis Presley à Ella Fitzgerald, en passant par Louis Armstrong et John Coltrane (PMS, p. 177). L'auteur bat ainsi en brèche l'esthétique, sinon l'idéologie, romantique qui ne voit de création authentique que dans les enregistrements de chansons écrites et composées par ceux qui les interprètent. Si nous ne pouvons que rejoindre l'auteur sur ce point, il nous paraît plus difficile de le suivre lorsqu'il réintègre finalement le discours qu'il récuse, en plébiscitant le génie interprétatif ou la valeur travail comme garanties d'une quelconque créativité. Comme l'a pointé dès le milieu des années 1960 l'esthéticien Richard Wollheim, il ne semble pas qu'un critère idéologique tel que le travail soit nécessairement déterminant dans la

reconnaissance d'une œuvre (Wollheim, 1965). Le minimalisme spontané de la plupart des reprises punk serait d'ailleurs là pour en témoigner.

- 6 Par un contraste culturel pertinent, Christine R. Yano interroge également le problème de l'authenticité, dans ses contributions au livre et à la revue. Elle montre qu'à l'inverse de la culture occidentale, la musique japonaise *enka*, où la reprise joue un rôle prépondérant <sup>4</sup>, révèle une conception de l'authenticité qui se construit dans le temps. À travers la notion d'« authenticité émergente », l'auteure explique qu'une chanson gagne en reconnaissance au sein de ce répertoire à mesure qu'elle devient objet de reprises. Tout le genre semble en effet structuré par l'imitation, de l'apprentissage de l'élève à l'évaluation du talent d'un musicien par une communauté de pairs. La reprise devient un « acte moral » (PMS, p. 196) pour le jeune musicien, mais permet aussi en contrepartie, dans un double rapport de dépendance, à un maître d'affermir sa popularité. Notons au passage que l'objet des textes de Yano fait presque figure d'exception au sein de ces deux ouvrages principalement portés sur les musiques populaires anglo-saxonnes. La seule autre dérogation culturelle se trouve dans l'étude d'Alexander Sebastian Dent (PMS) sur les reprises country dans la musique brésilienne intitulée *Musica Sertaneja*. Pour autant, ce dernier s'élève dans ce texte contre les poncifs qui font rimer globalisation et homogénéisation. L'auteur démontre que de telles reprises sont moins la marque d'un impérialisme américain qu'elles ne participent à l'affirmation de valeurs rurales, au travers des échanges culturels de ce qu'il appelle, par un savant détournement du concept de Paul Gilroy (2003), l'*Hick Atlantic*.
- 7 D'une manière générale, la question de la construction de l'identité à travers l'acte de reprise court tout au long de ces deux ouvrages et intervient comme thématique-clé pour un grand nombre de contributions. Ainsi, tandis que Stuart Lenig interroge la réécriture de l'histoire à l'œuvre dans un album charnière de la carrière de David Bowie, *Pin-Ups* (PIA), Erik Steinskog et Russell Reising isolent les continuités et les inflexions singulières qui se jouent dans la multiplicité de reprises d'une même chanson (PIA). Si la version hendrixienne de *All Along the Watchtower* de Bob Dylan est souvent citée comme référence pour exemplifier les transfigurations esthétiques que peut occasionner la reprise, Reising pointe combien les *covers* de cette chanson, mais aussi ses utilisations dans la bande son de films et séries, s'articulent principalement autour de la problématisation d'un besoin d'évasion dans un moment critique, compris selon les cas comme fuite ou comme engagement : « *There Must Be Some Kind of Way Out of Here* ». Mais au-delà de la récurrence du point de vue du sens des motivations qui peuvent animer le choix d'une reprise, ce texte nous renseigne sur la nature de la reprise elle-même : dans leur répétition à même de nourrir une spirale intertextuelle au mouvement centripète, ces reprises n'en appelleraient pas moins à un ailleurs s'exprimant performativement. Ce dernier point se retrouve dans le texte de Steinskog, « *Queering Cohen* », qui relève d'une reprise à l'autre de chansons issues du répertoire de Leonard Cohen la subversion d'une lecture de ces morceaux centrée sur la norme hétérosexuelle (PIA, p. 150). La reprise devient dès lors selon l'auteur une manière critique de remettre en cause des catégories établies. Néanmoins, ce déplacement de l'« hétéro » vers l'« homo » nous rappellerait dans le même temps l'amour du même qui sous-tend les reprises dans leur différence.
- 8 La dialectique du même et du différent se poursuit selon une autre approche avec la contribution de Greg Metcalf au titre spéculaire : « *The Same Yet Different/Different Yet the Same : Bob Dylan Under the Cover of Covers* ». Dylan compte en effet parmi les

artistes du xx<sup>e</sup> siècle les plus repris ; chaque reprise infléchissant et réarrangeant dans un nouveau contexte telle ou telle de ses chansons, jusqu'à parfois faire douter le chanteur folk lui-même de sa paternité. Ainsi, à propos de *All Along the Watchtower* évoqué précédemment, Dylan a pu déclarer : « C'est étrange combien, lorsque je la chante, j'ai toujours le sentiment que, d'une certaine manière, c'est un hommage à [Hendrix] » (cité par Metcalf, PIA, p. 182). Mais Dylan reste en premier lieu son plus important reprenneur. À travers les écarts esthétiques sensibles qu'il instaure dans la remise sur le chantier de son propre matériau poétique, l'auteur interprète une volonté chez le chanteur de se départir de son image sixties, puis interroge plus largement une identité multiple qui semble intégralement façonnée par la reprise <sup>5</sup>, à l'instar de ses diverses incarnations dans le film *I'm Not There*.

- 9 Enfin, au-delà des rapports culturels et de subjectivation, il nous faut soulever un dernier élément abordé dans ces deux publications collectives, lequel entérine définitivement la nature caméléonesque de la reprise : son intérêt pour des études relatives au marché ou à la technologie. Si Plasketes souligne dans « Like a Version » les vertus économiques des reprises reconnues en tant que telles au sein du marché du disque de la fin du siècle dernier (PIA, p. 1), Ian Inglis met en évidence la répétition de telles stratégies à travers l'exposé détaillé d'un précédent historique : le label Embassy Records (PMS). Ce dernier a connu son heure de gloire dans les années 1950, rendu célèbre par ses interprétations de seconde main des principaux succès du moment, vendues à moindre prix. Cette période faste déclinera pourtant, en dépit des multiples stratégies opérées par la marque, à mesure que la personnalité des interprètes des tubes importera autant aux auditeurs sinon plus que la chanson elle-même, reléguant avec mépris les épigones au rayon kitsch.
- 10 Le développement et la démocratisation technologiques ont modifié quant à eux en profondeur les rapports à la création, des premiers sampleurs numériques à l'épanouissement de l'informatique domestique, favorisant, malgré un rapport toujours tendu avec une législation de la propriété intellectuelle déphasée historiquement, les processus d'appropriation du côté de l'auditeur (Szendy, 2001). Parmi les différentes modes et les courants musicaux qui leur sont liés, David Tough se penche sur le phénomène populaire relativement récent du *mashup*, qui consiste à associer, en vue de créer un nouveau morceau tout en contraste, la piste chant de telle chanson à la piste instrumentale de telle autre (PIA). Cette étude de cas permet à l'auteur de (re)poser certaines questions symptomatiques du paradigme reprise : celles non encore élucidées qui émergent immanquablement du hiatus entre l'élargissement sans précédent d'un accès à la création permis par la technologie et les lois qui en reconnaissent la légitimité.
- 11 En définitive, Plasketes nous livre avec ces deux ouvrages un état de la recherche anglo-saxonne sur la reprise particulièrement riche, dans la diversité des thèmes qu'ils abordent et des traitements qu'ils occasionnent. Le numéro de *Popular Music & Society* se révélait ainsi comme la première entreprise scientifique collective spécifiquement dédiée aux *covers*, sa version livre ne fait que confirmer l'intérêt d'un tel champ au sein des *popular music studies*, témoignant des multiples développements possibles qu'il semble contenir en germe, et qui n'attendent sans doute qu'à être repris.

## BIBLIOGRAPHIE

- Gary R. BOYE (2010), « Bluegrass Covers of Bob Dylan », *Volume I*, vol. 7, n° 1, p. 243-266.
- Jan BUTLER (2010), « Œuvres musicales, reprises et *Strange Little Girls* », [Traduit de l'anglais par Arnaud Bikard], *Volume I*, vol. 7, n° 1, p. 41-72.
- Paul GILROY (2003), *L'Atlantique noir, Modernité et double conscience*, [Traduit de l'anglais par Jean-Philippe Henquel], Paris, Kargo.
- William T. LHAMON Jr. (2004), *Peaux blanches, masques noirs*, [Traduit de l'anglais par Sophie Renaut], Paris, Kargo & L'éclat.
- Gerry MCGOLDRICK, « D'Annie Laurie à Lady Madonna : un siècle de reprises au Japon », [Traduit de l'anglais par Jedediah Sklower], *Volume I*, vol. 7, n° 1, p. 135-164.
- Kurt MOSSER (2008), « "Cover Songs" : Ambiguity, Multivalence, Polysemy », *Popular Musicology Online*, n° 2, *Identity & Performativity*, <http://www.popular-musicology-online.com>.
- George PLASKETES (1992), « Like A Version: Cover Songs and the Tribute Trend in Popular Music », *Studies in Popular Culture*, vol. 15, n° 1, p. 1-18.
- George PLASKETES (1995), « Look What They've Done to My Song: Covers and Tributes, an Annotated Discography, 1980-1995 », *Popular Music and Society*, vol. 19, n° 1, p. 79-106.
- George Plasketes (2005), « Like a Version – Cover Songs in Popular Music », *Popular Music and Society*, 2005, vol. 28, n° 2, 136 p.
- George PLASKETES (2009), *B-Sides, Under-currents and Overtones : Peripheries to Popular in Music, 1960 to the Present*, Farnham, Ashgate.
- Peter SZENDY (2001), *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit.
- Nick TOSCHES (2003), *Blackface. Au confluent des voix mortes*, [Traduit de l'anglais par Héloïse Esquié], Paris, Allia.
- Deena WEINSTEIN (1998), « History of Rock's Pasts through Rock's Covers », *Mapping the Beat : Popular Music and Contemporary Theory*, Thomas Swiss, John Sloop and Andrew Herman (ed.), Malden, Blackwell Publishers, p. 137-151.
- Richard WOLLHEIM (1965), « Minimal Art », *Arts Magazine*, vol. 39, n° 4, p. 26-32. Repris et traduit de l'anglais par Valérie Mavridorakis, in *Retour d'y voir*, n° 3 et 4, Genève, Mamco, 2010, p. 235-244.

## NOTES

1. Nous aurons recours à présent aux deux sigles PIA et PMS pour distinguer et désigner respectivement le livre *Play It Again* et le numéro de la revue *Popular Music and Society*.
2. Précisons que pour Weinstein, et tout l'intérêt de son analyse se déploie à travers cette nuance, le morceau source n'est pas nécessairement la première interprétation de la chanson en question, l'original du point de vue chronologique, mais la première version entendue par l'auditeur. Cependant, là où l'auteure continue d'utiliser le terme d'« original » pour désigner

cette première occurrence, il nous semble préférable d'avoir recours à l'expression « morceau source » (*base song*), utilisée notamment par Kurt Mosser dans un article où il tente, du point de vue philosophique, de clarifier par la typologie l'ambiguïté qui entoure le mot « reprise » (Mosser, 2008). Pour un complément d'étude sur la place de l'auditeur dans la pensée des *cover songs*, voir l'article de Jan Butler publié dans notre précédent dossier « Reprise » (Butler, 2010).

3. Ce texte rejoint en cela les thèses développées par William T. Lhamon Jr. (2004) et Nick Tosches (2003) sur les ménestrels du *blackface*. Ajoutons que B. Lee Cooper contribuait déjà à la version revue, avec un article s'attachant à répertorier à travers un ensemble de tableaux les différents moments où la reprise intervient dans la carrière d'un musicien et dès lors ses différentes fonctions (PMS).

4. Au-delà du seul genre *enka*, on pourra se référer, afin de mesurer l'importance de ce phénomène dans les musiques populaires japonaises, à l'article de Gerry McGoldrick sur l'histoire de la reprise au Japon, paru dans notre précédent dossier « Reprise » (McGoldrick, 2010).

5. Observons que pour Weinstein, les « auto-reprises » de Dylan témoignent d'un processus qui converge en partie avec l'interprétation psychologique de Metcalf, tout en élargissant leur portée du point de vue esthétique. Pour la sociologue, ces reprises tendent à dissoudre la notion d'original et nous conduisent à penser son œuvre comme un *work in progress* (PIA, p. 249). Pour une approche complémentaire de Dylan, on pourra également lire dans la précédente livraison de *Volume !* l'article de Gary Boye : « Bluegrass Covers of Bob Dylan » (2010).

---

## INDEX

**Mots-clés :** reprise / pastiche / parodie

**Keywords :** cover version / pastiche / parody

## AUTEURS

### MATTHIEU SALADIN

Matthieu Saladin est docteur en Esthétique et chercheur associé à l'IDEAT (Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, CNRS). Il effectue ses recherches principalement dans le champ des musiques expérimentales et a soutenu sa thèse sur la pratique de l'improvisation libre dans l'Europe de la fin des années 1960. Il enseigne l'histoire et l'esthétique des musiques actuelles à la Faculté Libre de Lettres et Sciences Humaines de Lille. Il est membre du comité de rédaction de la revue de recherche *Volume ! La revue des musiques populaires* et directeur de la nouvelle revue *Tacet* dédiée aux musiques expérimentales. Il est également musicien. Sa pratique s'inscrit dans une approche conceptuelle de la musique, en réfléchissant sur l'histoire des formes musicales et des processus de création, ainsi que sur les rapports entre musique et société.

mail